

последовательное нагнетание «скрипящей», «стонущей» атмосферы. Это качество текста определяется частым использованием следующих звуков: [с], [ж], [х], [з], [к], [р].

Подобный структурированный хаос возникает по причине отсутствия эквивалента гармоничного сна взрослых, так как романтические интенции организуют пространство сна по законам реальной действительности. Таким образом, сон и реальность «здесь», в мире взрослых, отождествлены: «А наши беды вам и не снились, / Наши думы вам не икнулись. / Вы б наверняка подавились, / Мы же — ничего, облизнулись» (16). Рассмотрим тринадцатую строфу текста «Некому березу заломати»: «Вот и посмеемся простужено, / А о чем смеяться — неважно. / Если по утрам очень скучно, / То по вечерам очень страшно» (17). Важно то, что автор акцентирует внимание только на таких фазах бытия героя, как утро и вечер. Ночь ускользает от авторского определения. Это знак того, что ночь не приносит сознанию героя ощущения гармонии, а лишь усиливает в нем стремление к духовному противостоянию реальности «здесь». Таким образом, можно говорить о том, что и утро, и день, и ночь в мире взрослых отождествлены. Им остается лишь контролировать процесс протекания детского сна.

Итак, сон в текстовом пространстве поэзии А. Башлачева — явление разнотканное и неоднозначное. Принципиальность внедрения в текст уровня сновидений определена тем, что сон — это фундаментальная основа формирования романтического мироощущения в сознании героя. Сон — это индивидуализированное пространство, в котором трагедия бытия героя в мире осознается особенно остро. Отметим, что благодаря введению в текст уровня сновидений поэт запечатлевает момент взросления, процесс перевоплощения ребенка в романтического героя. Таким образом, ситуацию сна можно рассматривать как своеобразный обряд посвящения, инициации.

Примечание

1. Башлачев А. Посошок // Башлачев А. Стихотворения / Вступ. ст. А. Житинского. Л., 1990. Все тексты цитируются по этому изданию с указанием в круглых скобках страницы.

© Иванов Д. И.
г. Иваново

РОМАНТИЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ А. БАШЛАЧЕВА: «НА ФРОНТАХ МИРОВОЙ ПОЭЗИИ ПРИЗВАН ГОДНЫМ И РЯДОВЫМ...»

Освоение и процесс адаптации лирического субъекта в пространстве текста, построенного по принципам романтической, трагической формулы, как правило, базируется на отождествлении лирического сознания с героическим началом. Образ одинокого борца возводится в поэтическом мире

А. Башлачева в культ. Героическая форма существования — это единственная возможность сохранения цельности сознания лирического субъекта. Отметим, что героическое начало обладает четкой структурой, т. е. характеризуется устойчивостью и предельной цельностью. Необходимо указать, что в системе текстов А. Башлачева ситуация воплощения героических токов лишена карикатурности, позерства и «неистового» пафоса. Безусловно, пафос, как одна из составляющих сознания героя, присутствует, но наличие последнего обусловлено только четко обозначенной позицией противостояния героя и окружающей его действительности. Наличие позитивного пафоса, как знака честности перед самим собой, выражается через простоту и ясность слова, произносимого героем: «Долго шли зноем и морозами, / Все снесли и остались вольными, / Жрали снег с кашей березовой / И росли вровень с колокольнями. / Если плач — не жалели соли мы, / Если пир — сахарного пряника. / Звонари черными мозолями / Рвали нерв медного динамика» (15). Возникновение незамутненного, «чистого» слова наделяет последнее свойствами всеобщности, всеохватности. Отметим, что под простотой слова героя и авторского стиля понимается открытость и явная диалогичность. Диалог в данном контексте ведется на разных уровнях. В диалогических отношениях находятся контекстуальные поля истории, а именно современная автору действительность и реальность «старой», святой народной Руси: «Вот и посмеемся простужено, / А о чем смеяться — неважно. / Если по утрам очень скучно, / То по вечерам очень страшно. / Всемером ютимся на стуле, / Всем миром на нары-полати. / Спи, дитя мое, люли-люли! / Некому березу заломати» (17). В ситуации диалога находятся сознание лирического героя и пространство поэтического начала: «Ну вот, ты — поэт... / Еле-еле душа в черном теле. / Ты принял обет сделать выбор, ломая печать. / Мы можем забыть всех, что пели не так, как умели. / Но тех, кто молчал, давайте не будем прощать» (74). Как диалогические можно рассматривать голоса, звучащие в глубинах сознания лирического субъекта: «Как из золота зерна каждый брал на каравай. / Все будет хорошо. / Велика казна, / Только, только / Ты только не зевай, / Бери да раздавай» (57). Закономерен тот факт, что лирическое сознание часто проявляет себя в форме множественного числа «мы». Внешне возникает противоречие между традиционной романтической ситуацией дистанцирования субъекта и ситуацией появления «братьев по оружию», единомышленников как реальных, так и потенциальных. Личное местоимение «мы» не разрывает цельности и не лишает значимости лирическое сознание, так как оно состоит из совокупности близких по духу лирических «я». Образ героя в поэтической системе А. Башлачева чаще обретает законченные формы при сближении своего «я» с образом солдата. Отметим, что при рассмотрении предложенного образа можно говорить о том, что поэт предлагает несколько вариаций последнего.

1. **Собственно образ солдата:** «Любовь — как куранты отставших часов. / И стойкая боязнь чужих адресов. / Любовь — это солнце, которое видит закат. / Любовь — это я, твой *неизвестный солдат*» (46); «На Второй

Мировой Поэзии / Призван годным и *рядовым*» [2]; «Сегодня ночью — дьявольский мороз. / Открой, хозяйка, *бывшему солдату*. / Пусти погреться, я совсем замерз! / Враги сожгли мою родную хату» (31).

Укажем, что лирический герой реализует себя в образе солдата по-разному. Ситуация изменчивости субъекта продиктована стремлением к созданию живого, органичного и внешне противоречивого сознания. Подобные противоречия, не затрагивая романтические первоосновы и цельности образа, позволяют увидеть в лирическом субъекте отражение всякого, кто соприкасается с текстами поэта. Это способ «оживить» стереотипные, жесткие структуры романтического мироощущения. Можно выделить три разновидности образа солдата. **Неизвестный солдат** — сознание героя адаптируется к принятию мысли о трагичности своего бытия в мире. Делая акцент на слове «неизвестный», поэт прогнозирует появление у читателей чувства сакральной значимости совершаемого поступка. Лирический субъект стремится к смерти не ради всеобщего признания и одобрения, а ради раскрытия возможностей человеческой души. В данном контексте можно говорить о том, что словосочетание «неизвестный солдат» несет в себе символические смыслы. Это символ совершения тайного подвига. **Рядовой солдат** — этот вариант усиливает воздействие первого на сознание читателей. Поэт подчеркивает обычность ситуации готовности совершить подвиг. Лексический элемент «рядовой» ассоциативно настраивает воспринимающее сознание на то, что романтический герой тоже смертен. «Рядовой» значит обычный, живой. А. Башлачеву важно подчеркнуть живое биение сердца, чтобы приблизить лирического героя к каждому из нас. Для А. Башлачева — это способ проникновения в душу человека. **Бывший солдат** — это вариант проигранной жизни. Поэт понимает, что «бывшим» можно стать в любой момент, как только отказываешься от борьбы. Чаще всего этот процесс происходит из-за приступов человеческой усталости, которая может настигнуть и самого героя. Сущность последней заключается в отождествлении, неразличении быта и бытия. «Бывший» — это знак завершенности, и далеко не всегда существует возможность возвращения, воскрешения.

Поэтическое пространство текста переводится в поле метафизических военных действий: «На фронтах Мировой Поэзии / Люди честные все святы. / Я не знал, где я, где Россия, / А Россия есть Рос и ты» [2]. Пребывание в перманентном состоянии постоянной войны диктует лирическому герою особые правила существования в мире.

2. **Образ «горе-атамана»:** «Корчились от боли без огня и хлеба. / Вытоптали поле, засевая небо. / Хоровод приказов. Петли на осинах. / А поверх алмазов — зыбкая трясина. / Позабыв откуда, скачем кто куда. / Ставили на чудо, выпала беда. / По оврагу рыщет бедовая шайка — / Батька-топорщице да мать моя нагайка. / Вдоль стены бетонной — ветерки степные. / Мы тоске зеленой — племяши родные. / Нищие гурманы, лживые сироты / Да горе-атаманы из сопливой роты» (19).

Специфика бытования и необходимость внедрения в ткань стиха образа «горе-атамана» обусловлена воздействием на героя атмосферы безысходно-

сти. Через раскрытие семантики данного образа просвечиваются скрытые потенции и качественные особенности образа «солдата». Становится очевидным тот факт, что лирический герой вступает в ряды «неофициальной» армии: «Но с малых лет не умею стоять в строю. / Меня слепит солнце, когда я смотрю на флаг. / И мне надоело протягивать вам свою / Открытую руку, чтоб снова пожать кулак» (44). Отметим, что романтический герой, отвергая «строевой», «казарменный» способ бытия, осуждает и тех, кто стремиться к самоустранению: «На мешках — собаки сонные / Да бляди сытые / Да мухи жирные. / А парни-то все рослые, плечистые. / **Мундиры чистые. Погоны спороты.** / Черный дым ползет из трубочек. / Смеется, прячется в густые бороды» (62). «Чистые погоны» — это иллюзия индивидуальности. Отсутствие позиции для него подобно «бессмысленной» смерти. Чаще всего «пустая» смерть отождествляется героем с равнодушием. Солдат для А. Башлачева — это не просто освободитель своей Родины, он — хранитель человеческой духовности. Важно то, что он свободен. Не случайно автор использует образы, отсылающие читателя / слушателя к ситуации бунта, русской вольницы: «По оврагу рыщет бедовая шайка — / Батка-топорище да мать моя нагайка», «Мы тоске зеленой — племяши родные. / Нищие гурманы, лживые сироты / Да горе-атаманы из сопливой роты» (19). Называя себя «лживым» и «нищим», поэт оберегает чистоту помыслов, воплощая тем самым ситуацию снятия блеска, благословения с «чужого» ему большинства. Автор применяет поэтику контраста. Лирический герой намеренно создает иллюзию беспомощности и лживости возникшего романтического конфликта. Здесь проявляется «оборотническое» начало, которое выступает как структурообразующий элемент в оформлении лица / лика романтического сознания. Таким образом, можно говорить о том, что появление в тексте знаков неподлинности, дружности героя — это поэтический прием, использование которого позволяет автору раскрыть подлинность романтического противостояния. Подобными свойствами наделяется образ «оврага». Энергетические импульсы последнего реализуются двояко. С одной стороны, в нем просвечен момент обреченности, предельного отчуждения и оторванности героя от «большого» мира. С другой стороны, потаенная составляющая образа ассоциативно ведет воспринимающее сознание к мысли о том, что пребывание в «овраге жизни» — это единственная возможность сохранить свое собственное «я» и продолжать борьбу с «чужим» миром. Особенность процесса противостояния заключается в самом факте существования «оврага» и присутствия в нем романтического сознания, которое надлено экзистенциальными интенциями.

3. **Образ караульного и часового:** «Час прилива пробил. / Разбежались и нырнули. / Кто сумел — тот уплыл. / Остальные утонули. / А мы с тобой отползли / И легли на мели. / *Мы в почетном карауле*» (45); «Перевязан в венки мелкий лес вдоль реки. / Покрути языком — оторвут с головой. / *У последней заставы блеснут огоньки, / И дорогу штыком преградит часовой.* / — Отпусти мне грехи! Я не помню молитв. / Если хочешь — стихами грехи замолю. / Но объясни — я люблю оттого, что болит, / Или

это болит оттого, что люблю?» (76); «Так что, брат, давай! Ты пропускай, не дури! / *Да постой-ка, сдается, и ты мне знаком... / Часовой всех времен улыбнется: — Смотри! — / И подымет мне веки горячим штыком*» (76).

На первый взгляд образы «караульного» и «часового» отождествлены. Но при проведении анализа проясняются моменты принципиального семантического расхождения. Образ «караульного» содержит в себе элементы картинности, карикатурности масочности, неподлинности: «А мы с тобой отползли / И легли на мели. / *Мы в почетном карауле*» (45). Образ «караульного» лишен динамических интенций и ассоциативно соотносится с застывшей мраморной статуей. Действия, совершаемые героем, бессмысленны, безрезультатны. Но уже здесь потенциально присутствует элемент романтической злости. Лексический элемент «караульный» приближен к официальной реальности, к «чужому» миру. Романтическое сознание теряет свою устойчивость и определенность. Воплощается момент сомнения в том, что герой доведет задуманное до конца. Под финалом подразумевается трагическая, романтическая гибель героя, как единственная возможность освобождения сознания. Лирический герой сам подчеркивает сомнительность своего положения. Герой приписывает себе такие действия, как «отползать», «лежать на мели». Но на самом деле подобная ситуация мнимого действия характеризует тех, кто находится на стороне, под знаменами «чужого» мира.

Образ «часового» имеет как частную, так и общую семантику. Под частной, локальной, конкретной смысловой составляющей образа понимается ситуация преодоления лирическим сознанием сформированных по всему пространству текста-жизни пограничных постов: «Покрути языком — оторвут с головой» (76). Частная семантика образа приобретает свойства всеобщей только в тот момент, когда часовым становится сам лирический герой. В данном контексте образ часового обрастает метафизическими, сакральными смыслами. С одной стороны, в структуре лексического элемента «часовой» присутствует скрытое указание на общечеловеческую последнюю битву бытийным, временным интенциям. «Часовой» — час: «Часовой всех времен улыбнется: — Смотри! — / И подымет мне веки горячим штыком» (76). Часовой появляется каждый раз, когда существование лирического героя проходит определенный жизненный = поэтический этап. Часовой — это не просто формальный рубеж, но и экзистенциальный измеритель количества и качества прожитого временного отрезка. С другой стороны, в тексте воплощается ситуация неразличения лирического героя, преодолевающего овраги и смертную тоску «большого мира, с «часовым всех времен»: «Так что, брат, давай! Ты пропускай, не дури! / *Да постой-ка, сдается, и ты мне знаком...*» (76). Читатель проникает в потаенные структуры лирического романтического сознания и ассоциативно осознает, что момент внешнего диалога перевоплощается во внутренний диалог героя с самим собой: «*Да постой-ка, сдается, и ты мне знаком...*» (76). В тексте возникает мотив двойничества. Особым указателем подобного перевоплощения является знак многозначности, скрывающий в пространстве меонального (невыведенного,

невыразимого) момент метафизического перехода романтического героя А. Башлачева из «часового» в сознание, причастное к организации вневременной, космической формы бытия. В тексте отражается только процесс движения внутренних потенций героя по пути приобщения к тайному. Важно то, что автор использует прием кольцевой композиции, обрамляя текстовое пространство знаками, метафорами смерти героя: «Эх, налей посошок, да зашей мой мешок — / На строку — по стежку, а на слова — по два шва. / И пусть сырая метель мелко вьет канитель / И пеньковую пряжу плетет в кружева. <...> Так зашивай мой мешок да наливай посошок! / На строку — по глотку, а на слова — и все два. / И пусть сырая метель все кроит белый шелк, / Мелко вьет канитель, да плетет кружева» (76).

Примечания

1. *Башлачев А. Посошок* // Башлачев А. Стихотворения / Вступ. ст. А. Житинского. Л., 1990. Все тексты цитируются по этому изданию с указанием в круглых скобках страницы.
2. *Башлачев А. «В чистом поле дожди косые...»* // mp3 А. Башлачев 2002.

© Ивашкин С. Н.
г. Москва

ПОЭТИКА ДОКУМЕНТА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ И КУЛЬТУРЕ

С какой целью литература использует подлинники и симулякры документов или текстов, уравненных им по статусу? Каким образом существует этот тип текстов внутри авторского повествования и какова его внутренняя структура? Каково место документа в поэтике художественного текста и текста культуры? Исчерпывается ли функция документа созданием ценностного фона в эффекте «достоверности» литературного текста, отсылающего к социально-культурным и политико-экономическим реалиям описываемой им эпохи?

Постановления, приказы, свидетельские показания, планы, записки, книги жалоб, газетные заметки, телеграммы, письма, автографы, мемуары, списки, афиши, билеты — все это формирует жанровую сферу документного текста в культуре и литературе. В художественном мире они копируются, имитируются, пересказываются, упоминаются, играя важную роль в социально-культурной, речевой характеристике персонажей, в сюжетно-композиционном целом литературного текста.

В культуре как иерархизированном целом документ является не просто формой и средством общения между различными уровнями этой иерархии, но и способом осуществления власти, устанавливающей саму содержательную структуру иерархии. Иными словами, документ как «иерархический» текст — не столько порождаемый, сколько порождающий текст в семантике и прагматике культуры. Достоверность повествования — только один из